

LA DRAMATIZACIÓN DEL EXILIO Y LA GUERRA EN EL TEATRO ESPAÑOL (1808-1936): LA MIRADA DE GOYA

ALBERTO ROMERO FERRER
Universidad de Cádiz

Al maestro y amigo Ricard Salvat, en la ardiente oscuridad
Madrid tenía ya —¿quién puede dudarlo?— una breve y gloriosa tradición salpicada de sangre y de heroísmo, su breve historia trágica, que don Francisco de Goya anotó para siempre. Pero el pueblo madrileño que no lo ignoraba, nunca se jactó de ella; en los labios madrileños, Bailén, Cádiz, Zaragoza, Gerona, eran, entre las gestas de nuestra guerra de la independencia, tanto o más que Madrid.

(Antonio Machado, «¡Madrid!», agosto de 1936)

La Guerra de la Independencia ha tenido en el teatro español una cierta fortuna, no sólo a lo largo del siglo XIX, sino muy especialmente en el siglo XX, como trasunto escénico de la Guerra Civil española. El caso más llamativo es, tal vez, el drama de Rafael Alberti, *Noche de guerra en el museo del Prado*, en el que los personajes de los cuadros de la pinacoteca madrileña, y en especial los de Goya, tomaban alma y vida para luchar y defender las libertades contra el golpe de estado de Franco.

Esta original idea del poeta de *Marinero en tierra*, a pesar de su novedad, sin embargo, hundía sus raíces en un ciclo dramático que, desde posturas y estéticas muy dispares, había centrado su atención en Goya y su dilatada reflexión pictórica sobre la guerra y las miserias del hombre desde la aparición de sus primeros grabados en 1797.

Efectivamente, el pintor de *La maja desnuda* se convierte, desde el punto de vista teatral, en una figura clave, en un personaje cen-

tral, debido, a que en él se da la doble circunstancia de encontrarnos ante uno de los protagonistas de los acontecimientos dramatizados que, además —y ésta es la segunda excepcionalidad—, nos aporta una intensa digresión moral y visual sobre dichos acontecimientos. En este mismo sentido, tampoco había que olvidar las relaciones teatrales y literarias del mundo creado por el pintor en sus *Caprichos*, en permeable diálogo con la teatralidad del sainete y la tonadilla escénica, de las que parece nutrirse, tanto desde el punto de vista temático, como técnico y moral (Andioc, 2008).

Francisco de Goya ya había aparecido como personaje de teatro en la famosa zarzuela de Barbieri *Pan y toros* (1864), con libro de José Picó; de la misma manera Francisco Villaespesa lo recupera en su comedia *La Maja de Goya* (1910) y vuelve a aparecer en el teatro en la no menos conocida ópera de Granados, *Goyescas* (1915), con libro de Fernando Periquet. En los tres casos, la imagen que se nos ofrece del personaje y de lo que él representa tiene que ver con una imagen festiva, llena de color costumbrista y mucho sabor local. Tanto en Barbieri como en Villaespesa y Granados lo importante era su faceta más cómoda, su época de los tapices, como portador del optimismo ilustrado que coquetea con un cierto mundo popular, y que se verá reflejado en la estilización del majismo dieciochesco a través de la pintura, pero también a través del teatro, la música, la moda y las costumbres. Esta misma línea la encontramos en otras obras como *Goya que vuelve* (1928), de Modesto Alonso; *El columpio* (1934), de Gerardo Gárate del Río, música de Hipólito Rodríguez Hernández; *La maja del capote* (1944), de Fernando Delgado; o *María Antonia la Caramba* (1951), de Antonio Ruiz del Castillo (Glendinning, 1983, Morales Marín, 1996). Dentro de esta misma interpretación, aunque con ciertos guiños técnicos bien diferentes, de claves vanguardistas, habría que incluir también el ballet *El sombrero de tres picos* —la obra de Alarcón-Martínez Sierra-Falla-Picasso-Diaghilev—, además de alguna que otra obra como *Don Juan Fermín de Plateros* [1930] de Villalón, *La duquesa de Benamejí* (1932) de los hermanos Machado o *La molinera de Arcos* (1949) de Casona, obras de ambientación napoleónica y de clara inspiración en el mundo popular que se trasluce de las primeras pinturas y tapices del pintor.

Pero frente a esta imagen evocadora de un Goya feliz, un tanto ingenuo, se opone la mirada de otros dramaturgos que se han detenido en el pintor de Fuendetodos para exponernos precisamente todo lo contrario. Aparecía en ellos el Goya crítico, mordaz, hiriente

y reflexivo de los *Caprichos*, los *Desastres de la Guerra* y, muy especialmente, el Goya de las *Pinturas negras*. En esta segunda línea interpretativa nos encontramos con Valle-Inclán (*La marquesa Rosalinda*), Rivas Cherif (*Un sueño de la razón*), Nieva (*Manuscrito encontrado en Zaragoza*), o Buero Vallejo (*El sueño de la razón*), además de la larga serie de artistas que fundamentan la esencia de su teatro en una cosmovisión grotesca del mundo, cuyo punto de partida hay que establecerlo en los *Caprichos* (Boza, 1993). Aquí nos encontramos otra vez a Valle-Inclán y Nieva, Buñuel, Arrabal, Rodríguez Méndez, Martín Recuerda, Muñiz, Lauro Olmo, siguiendo la poética teatral que adelantaba Max Extrella cuando dice: «el esperpentismo lo ha inventado Goya» (Valle-Inclán, 1983, p.132).

Si para unos Goya y su obra representaban la personificación del espíritu nacional, para otros lo importante era lo opuesto, su lectura desmitificadora de ese mismo espíritu. Frente a la exaltación nacionalista de la zarzuela, el costumbrismo, el sainete del género chico o el neohistoricismo del teatro de finales del siglo XIX y principios del XX, también encontrábamos el compromiso, la mirada ácida; una visión crítica, comprometida ideológica y estéticamente que, entre otros logros, servirá de fundamento a la teoría del esperpento de Valle-Inclán y que, también en cierto sentido, parte de las propias formulaciones pictóricas del pintor, amén de otras representaciones, tipo Falla o Casona, que abren una nueva vía de interpretación de la mano de la vanguardia neopopular y del cubismo (Romero Ferrer, 2005).

Pero también desde el punto de vista temático, el teatro se ha detenido en diferentes enfoques más allá de cuestiones de tipo ideológico, moral o crítico. Porque unas veces el centro de atención ha sido la propia biografía del pintor, y otras la dramatización de algunos de sus cuadros. Diferentes enfoques que entran en distintas combinaciones intencionales según el género, el autor y el contexto político e ideológico donde se inserta cada obra.

Así, de acuerdo con las líneas establecidas por Jesús Rubio (1999), se puede concluir que la pintura de Goya y el pintor en sí mismo vienen a simbolizar muy explícitamente dos concepciones diferentes, incluso, de entender el teatro, al establecerse que incluso la elección de una u otra perspectiva, técnica o temática no resulta una opción ingenua, pues puede conllevar un largo alcance ideológico. En este sentido, y como ejemplo de ello, hay que subrayar la pintura de Goya como una de las raíces más importantes del teatro contemporáneo

español, a partir de Valle-Inclán, dadas las complicidades que guardan las formulaciones dramáticas del esperpento con las perspectivas de todo orden que se observan en los *Caprichos* y las *Pinturas negras* del pintor, de acuerdo también con una de las líneas interpretativas europeas del siglo XIX más fecundas sobre la trayectoria y el significado de Francisco de Goya en la cultura española.

El personaje y su vida, por tanto, suponen una de las bases temáticas más importantes de este teatro que fija su atención en la Guerra de la Independencia española, aunque resultan bien diferentes las perspectivas que encontramos entre dos de los principales textos que optan por su biografía. Así, entre la zarzuela de Barbieri y el drama de Buero Vallejo —*Pan y toros* frente a *El sueño de la razón*, respectivamente—, los Goyas que encontramos difieren demasiado entre ellos. En *Pan y toros* nos encontramos con una especie de «hagiografía civil» de corte nacionalista, que ha colocado a Francisco de Goya en la galería de los «genios de la nación», junto a Cervantes, Calderón y Lope de Vega, dentro del fuerte proceso de nacionalización de la cultura que se desarrolla a lo largo del siglo. Se nos ofrece una imagen oficial del personaje, acorde con la idea romántica nacional en la que la historia y sus héroes se nos proponen como modelos, como referencias morales y, como tales, desprovistas de cualquier sentido heterodoxo o disidente.

Sin embargo, frente a esta imagen bastante plana del personaje —todo hay que decirlo—, el drama de Buero Vallejo se sitúa en las antípodas de este pensamiento, más allá del distanciamiento cronológico entre ambos textos. Pues para Buero, Goya es más el pretexto histórico con el que ofrecernos una intensa y angustiosa reflexión sobre la guerra y el exilio, a partir de sus series de *Los desastres* y las *Pinturas negras*. Buero se acerca así a una lectura lo más cercana posible a la que el propio pintor nos propone, como testigo de la guerra y el exilio que él vivió en primera persona, como el mismo autor de *Historia de una escalera*. La experiencia autobiográfica, para ambos, se traduce en una visión terriblemente ácida y angustiosa de la realidad.

Algo parecido ocurre cuando el teatro opta por la dramatización de su obra, cuya polivalencia, como la del personaje mismo, nos permite una amplia gama de posibilidades, un amplio catálogo de lecturas que, en algunos casos, trascienden los puros aspectos temáticos o argumentales, para ir más allá, y proponernos incluso una concepción del teatro y de la vida misma desde la mirada transforma-

dora, por ejemplo, del esperpento. Por eso encontramos obras que dan vida escénica a algunos de sus tapices y pinturas costumbristas, de acuerdo con una de las vetas más utilizadas por el teatro español a lo largo de todo el siglo XIX: el casticismo.

Sin embargo, conjuntamente con la fuerza de esta veta castiza, también encontramos el Goya que nos propone Valle-Inclán a través de Max Extrella —el antihéroe de *Luces de bohemia*. Para Valle, la representación grotesca de la realidad —la misma representación grotesca de Goya— es la mejor forma de presentarnos la vida y la sociedad españolas. Desde esta perspectiva, se produce, por tanto, una absoluta identificación entre el mundo de Goya y la categoría de lo grotesco, tal y como queda explícito en muchas de sus otras obras: *La marquesa Rosalinda*, *La pipa de Kif*. En este sentido, Valle no hace otra cosa que aplicar al presente la tradición interpretativa europea (Glendining, 1983) que había fijado su interés en el pintor crítico y oscuro, en diálogo también con esas otras imágenes de la cultura y la leyenda española que recorre la moderna y burguesa Europa decimonónica, para la que todo lo español venía a ser sinónimo de raro, oscuro, exótico, extraño, y cuyo paradigma podía encontrarse, tal vez, en la novela Prosper Mérimée, *Carmen*.

De una u otra manera, el Goya que teatralmente más va a interesar es el que se encuentra en los *Caprichos*, que, por otra parte, bien por razones temáticas, técnicas o conceptuales, además de biográficas, podía relacionarse con esos otros conceptos que se formulan en la España de principios del siglo, que son la España Negra de Solana y el Esperpento de Valle-Inclán, y que sirven para construir una imagen contra-cultural frente al neohistoricismo optimista que impregna la cultura oficial de esas décadas. Aquí, pues, el Goya en el que se detiene la mirada de todos estos autores, pintores y músicos, es el autor de los *Caprichos* (1797-1798), los *Desastres* (1810-1820), los *Disparates* (1815-1824) y las *Pinturas negras* (1820-1823): una trayectoria marcada por una profunda reflexión estética y moral sobre lo grotesco, a lo que ayuda su complicada y ambigua postura ante los sucesos políticos de aquellos violentos y convulsos años (Dufour, 2008).

Desde la crítica se ha insistido en la modernidad de este Goya, al considerarse lo grotesco como una de las claves estéticas de la Modernidad en su conjunto. La apreciación, pues, de la peculiar trayectoria del pintor afrancesado resultaba esencial en la configuración moderna de esta base estética, al proponernos un amplio muestra-

rio práctico de dicha concepción, aplicada además al caso concreto español.

Resulta francamente interesante, analizar la recepción contemporánea, más o menos, a sus *Caprichos*, en la que ya se advierte con toda claridad el duro sentido ácido del pintor en esas aparentemente ingenuas caricaturas de la sociedad española. Es lo que ocurre con el artículo de Gregorio González Azaola, amigo por cierto de Bartolomé José Gallardo, que, con el título de «Sátiras de Goya», se publica en Cádiz en el *Semanario Patriótico*, el 27 de marzo de 1811. Veamos algunos fragmentos:

Los avaros, los lascivos, los cobardes, fanfarrones, los médicos ignorantes, las viejas locas, los vagos y haraganes, los viejos verdes, las prostitutas, los hipócritas, y, en fin, toda clase de necios, ociosos, y pícaros se hallan tan sagazmente retratados, que dan mucha materia al discurso, entre tanto que se va adivinando los finos conceptos envueltos en cada sátira... (p. 24)

La emergente República literaria, que compartía atributos con el convulso mundo de la política durante todo el primer tercio del siglo XIX, va a fijarse en cada una de estas sátiras —muchas alusivas mordazmente al escritor y su entorno— como un catálogo prácticamente interminable de ideas y reflexiones morales que llevar al ejercicio literario. Con este texto del *Semanario patriótico* se inicia, pues, una corriente de valoración crítica en torno a la obra de Goya, siempre latente en la cultura española, de fuertes matices políticos en lo referente a su interpretación, y su manera de representar la sociedad española. Un sistema representativo que guarda muchos guiños teatrales con el peculiar mundo del sainete y la tonadilla escénica, contemporáneo a Goya, y que vamos a ver perfectamente aclimatizado a un tipo de teatro de bases morales muy críticas, cuyos fundamentos estéticos residen en la interpretación y representación del mundo en clave grotesca.

En este sentido, la tradición de los *Caprichos* tiene una cierta continuidad en los artículos de Larra, como también en *El diablo mundo* de Espronceda, para a continuación dar un salto de vértigo hacia el esperpento de Valle-Inclán, quien recoge por vía directa toda esta fuerte tradición interpretativa en torno a la obra «menos colorista» del pintor aragonés, y la coteja con otros materiales estéticos que vamos a denominar como la «literatura del pobre», utilizando la nomenclatura del profesor Juan Carlos Rodríguez (2001), sin desertar —claro está— de las mismas tradiciones en las que se había ins-

pirado el pintor: esos materiales de arrabal literario y estético que, como el sainete del siglo XVIII, ahora nuevamente podían servir de inspiración artística: el género chico, la revista, el cuplé, los cartelones de toros, la fiestas populares, la Semana Santa... (Oliva, 1978).

De la lectura que de todo ello —como referentes de una cultura popular poco contaminada, y por tanto auténtica— nos ofrecen estos materiales artísticos se proyecta una visión de la imagen de España y lo español completamente desprovista de los ropajes y del pintoresquismo románticos, de acuerdo con un programa artístico perfectamente articulado desde la novela (Pío Baroja), la pintura (Zuloaga, Regollos), la música (Falla) y el teatro (Martínez Sierra), que remite siempre a esos cuatro apartados de la obra del pintor, y que se podría encuadrar desde un punto de vista genérico dentro de lo que se ha dado en llamar «la noche española» (Museo Reina Sofía, 2008).

De una u otra manera, Goya resultaba la figura central y clave para la comprensión de todo este complejo proceso, ya que además de las cualidades ontológicas de su concepción artística —la figuración grotesca como base de sus creaciones (Bozal, 1993)— también encontramos en él su papel como peculiar testigo y complejo protagonista de unos acontecimientos que van a repercutir de manera muy sobresaliente en la trayectoria del arte y la literatura española como era el caso de Guerra de la Independencia (Álvarez Barrientos, 2008).

En el terreno estricto de la literatura y el teatro, tampoco hay que perder de vista la gran cantidad de materiales que dicho acontecimiento va a generar, incluso desde una fecha muy temprana (Freire, 2008), y que también afecta a otros ámbitos artísticos, como era el caso de la pintura. Así, cuando Pérez Galdós decide escribir sus conocidos *Episodios nacionales* en torno a la Guerra de la Independencia se daba cuerpo institucional y proyección narrativa a los complejos acontecimientos que inauguran la España contemporánea. Se contribuía así a fraguar, por ejemplo, ese imaginario colectivo que sobre el «patriótico Dos de Mayo» se había venido instaurando en la mentalidad y la cultura española hasta la actualidad. Pero en los *Episodios* galdosianos, el autor de *Fortunata y Jacinta* no partía de cero, pues entre otras muchas fuentes recoge una rica tradición anterior que, prácticamente, nacía al calor de los propios protagonistas y acontecimientos. Éste es el caso de la arraigada estela del cancionero popular de la Guerra de la Independencia, tal vez mucho más

importante, desde un punto de vista antropológico, por su mayor impacto y alcance, donde podemos encontrarnos con cientos y cientos de canciones de corte popular que, como modestos gritos de combate, invaden todos los ámbitos de la cultura tradicional española. Encontramos aquí composiciones sobre el heroísmo del pueblo llano, representado por sus bandoleros y guerrilleros, letrillas sobre Fernando VII «el Deseado», pero también imágenes de gran fortuna en la tradición española como son las caricaturas de José Bonaparte como «rey de copas» o el retrato cómico de Napoleón, como enviado del mismísimo Lucifer.

Pero también se necesitaba de un discurso más académico y oficial. De un discurso digno. Y es ahí, donde nos encontramos a Juan Bautista Arriza, a Quintana, con una extensa galería de textos poéticos que, a través de sus versos, nos daban su pronunciamiento épico sobre las gestas heroicas de la llamada Guerra de la Independencia, y donde ya se consolidaban todos los tópicos propios de una literatura de urgencias y propaganda, con fuertes dosis de manipulación ideológica e histórica. Las *Poesías patrióticas* de Arriaza ya formaban parte de esas estrategias de la propaganda en tiempos de guerra, y en poemas como «A los recuerdos del Dos de Mayo» o «Los defensores de la Patria» vemos perfectamente cuáles iban a ser los derroteros, no sólo literarios, sino también de la imaginación, respecto a nuestra impresión sobre la malvada Francia, el diabólico Napoleón y el patriota Fernando VII, dentro de un cúmulo de fuertes imágenes, que muy difícilmente se han cambiado en el discurso oficial hasta nuestros días.

Aquí nos encontramos con la épica poética de Manuel José Quintana, en sus *Canciones patrióticas*, que lo convertirían en el «poeta de la libertad» y en uno de los hombres públicos más venerados a lo largo de toda su vida, a pesar de los reveses de la historia. Aquí también nos encontramos con el texto más popular sobre estos hechos históricos, como es la oda «El Dos de Mayo» de Bernardo López, cuyos versos «Oigo, patria, tu aflicción/ y escucho el triste concierto/ que forman, tocando a muerto,/ la campana y el cañón...» verían la letra impresa por primera vez en 1866, en las páginas del periódico *El Eco del País*. En torno a esa fecha, puede decirse que se desata un auténtico aluvión de poesías alusivas al episodio madrileño: Zorrilla, Hartzenbusch, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ribot y Fontseré, Amparo López de Baño, Navarro Villoslada dentro de una larga nómina, con pocas dosis para la disidencia y un discurso que no fuera

la construcción del mito nacional del Dos de Mayo, a excepción del singular Espronceda, cuyo irónico acercamiento es una de las pocas voces que censura esa imagen falsa y manipulada de la historia.

La Guerra de la Independencia pronto subiría también a la ficción de los escenarios, especialmente en Cádiz, convirtiendo el teatro en una de sus formas más directas y efectivas de la propaganda bélica y el combate ideológico. Amén de todo un largo catálogo de textos alusivos, tal vez, el autor de mayor calidad lo tengamos en Francisco de Paula Martí quien en 1813 publica *El día Dos de Mayo de 1808 en Madrid y muerte heroica de Daoiz y Velarde*, y en 1820 *El hipócrita pancista, o los acontecimientos de Madrid en los días 7 y 8 de marzo de 1820*. Otras piezas análogas suyas son, por ejemplo: *La batalla de Pamplona y derrota del mariscal Soult*, *La Constitución vindicada*, *El mayor chasco de los afrancesados*, o *El gran noticia de la Rusia*, *Triunfo de la Constitución*, o *El 7 de julio en Madrid*.

Desde el teatro, desde la poesía y desde el cancionero popular, la Guerra de la Independencia emerge, pues, como uno de los grandes mitos históricos de la cultura española, en un complejo proceso de construcción nacional, en el que muy pronto participaría, además de Pérez Galdós a través de sus *Episodios nacionales*, lo mejor del pensamiento y las letras españolas del siglo XX.

Pero si la literatura romántica había fraguado una extensa galería de imágenes más o menos épicas en torno a la guerra, sin embargo, también necesitaba de otros enfoques y matices más veristas, más creíbles, que certificaran su autenticidad. Por esta razón, la Guerra de la Independencia pasa a convertirse en un capítulo obligado del género memorialístico, y, como tal aparece en la mayor parte de los testimonios: en las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos, en el *Bosquejillo de mi vida* de Mor de Fuentes, en los *Recuerdos de un anciano* y en las *Memorias* de Alcalá Galiano, en los testimonios de Blanco-White, de Godoy, del Conde de Toreno, de Palafox. El recuerdo escrito de la experiencia lo transforman en una relación documental y emocional, que se presenta ahora como algo vivido en primera persona.

No obstante, el gran cronista del episodio histórico es, junto a Goya, Pérez Galdós, que escribe sus novelas históricas dentro de un ambicioso proyecto que no pretendía sino contar al gran público su visión de la Guerra de la Independencia y los orígenes de la España contemporánea, de acuerdo con una larga tradición dentro de la pintura y la literatura. El autor de *Fortunata y Jacinta* se había em-

peñado, entre 1873 y 1912, en contarnos la historia novelada de España desde 1807 hasta la Restauración, dentro de un proyecto de catequesis cívica, a través de la literatura, en el que se cimenta el debate regeneracionista sobre *qué es España* y que tendrá en nuestros intelectuales y hombres de letras de principios del siglo XX sus mejores valedores (Ganivet, Salillas, Unamuno, Azorín, Baroja, Antonio Machado).

Y junto a Galdós, otros novelistas como son los casos de Pedro Antonio de Alarcón o Vicente Blasco Ibáñez, que desde sus respectivos matices ideológicos también van a proyectarnos sus relatos sobre los acontecimientos, aunque no con la misma fortuna que el autor de los *Episodios Nacionales*, aunque siempre dentro una misma línea poco crítica y extremadamente catequética, pues sus objetivos últimos no eran sino insistir una y otra vez en lo que se ha dado en llamar «pedagogía histórica».

A pesar de la sombra de Galdós, o tal vez gracias a ella, ya en la literatura contemporánea del siglo XX, vamos a encontrar otros testimonios de cierto impacto técnico como *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier en el ámbito de la narrativa hispanoamericana. Otras novelas importantes son *La isla de los jacintos cortados* de Torrente Ballester, *Volaverunt* de Antonio Larreta —más conocida por su versión cinematográfica—, *Cabrera* de Fernández Santos, *Yo, el Rey* y *Yo, el Intruso* de Vallejo-Nágera, o *La sombra del águila* de Pérez-Reverte, textos que siempre van a ofrecernos otros valores y otras sensibilidades más contemporáneas, ya algo distantes con aquel otro discurso oficial en torno al mito histórico. Y entre estas aportaciones contemporáneas, como último peldaño de esta fuerte tradición, conviene traer a colación la reciente novela de Pérez-Reverte *Un día de cólera*, que, aunque insiste en algunos de los motivos de siempre, sin embargo, otorga al acontecimiento un valor añadido como reportaje de guerra, dando voz y vida a hombres y mujeres concretos, como si de uno de los cuadros de Goya se tratara, aunque eso sí, sin apartarse de esa misma visión interesada del pintor afrancesado y esos mismos matices a los que había dado forma bastante años antes Pérez Galdós, como uno de los inductores más importantes en la construcción de este mito nacional, donde no todo es tan heroico, y, mucho menos, todo tan verdad, porque fundamentalmente se trata de un buen producto de ficción para el entretenimiento.

Sin embargo es el teatro contemporáneo donde la dramatización de la guerra logra crear unas obras de cierto impacto, posiblemente

también porque la dramatización que nos proponen tiene que ver —y mucho— con la Guerra Civil española, lo que otorga un carácter de rabiosa actualidad a unos textos que, de otra manera, se hubieran sumado a esa otra larga lista de obras cuyo objetivo último era ofrecernos una revisión crítica o conmemorativa de los acontecimientos.

Éste es el caso contrario de los dramas *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956) de Rafael Alberti, y *El sueño de razón produce monstruos* (1970) de Antonio Buero Vallejo, en los que el interlocutor Francisco de Goya y su obra, donde se puede observar una profunda reflexión ética, autobiográfica y personal sobre la guerra, no como un hecho histórico del pasado —que también—, sino fundamentalmente como un hecho contemporáneo vivido en primera persona, del que sus respectivos autores nos ofrecen dos representaciones artísticas muy diferentes, por con ciertos denominadores comunes.

Ambas obras comparten sus relaciones con el mundo grotesco de Goya y la visión esperpéntica de Valle, aunque con matices técnicos claramente diferenciados como veremos a continuación, como también en ambos casos nos encontramos con un fuerte componente autobiográfico, al tratarse sus autores de dos represaliados por el régimen franquista tras la Guerra Civil. Comparten asimismo, desde el punto de vista temático, un audaz paralelismo entre ambas guerras —la de la Independencia y la Civil— y una profunda reflexión en clave escénica sobre la guerra, la crueldad, la lucha por la libertad y el exilio.

En *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956), Rafael Alberti nos propone una dramatización de carácter autobiográfico en la que el poeta narra los momentos del sitio de Madrid por el ejército nacional y sus vivencias en torno al Museo del Prado. La pintura y el Prado son motivos recurrentes en toda la obra albertiana que, en este caso, adquiere una mayor relevancia, al convertirse los propios cuadros de la pinacoteca madrileña en los protagonistas de la narración dramática.

Ya el propio subtítulo de la obra subraya su carácter como «agua-fuerte escénico en un prólogo y un acto», lo que nos remite inmediatamente al universo de los aguafuertes goyescos, especialmente a sus *Desastres de la guerra*. También en el «Prólogo» se habla explícitamente de los cuadros amontonados en los sótanos del museo, para salvaguardarlos del bombardeo enemigo, cuyos personajes —ya en el

Acto Único— tomarán vida, saldrán de los cuadros y lucharán contra los enemigos de la libertad. Los cuadros de Goya que toman vida son: *La Pradera de San Isidro*, *La peregrinación a San Isidro*, el *Retrato de Godoy*, *Los fusilamientos del Tres de Mayo en la Moncloa*, *La asamblea de brujas de las Pinturas Negras*, los aguafuertes 37, 38 y 39 de *Los desastres de la guerra*, el dibujo «*Borricon que anda en dos pies*» y varios dibujos de su serie sobre *La Tauromaquia*.

Jesús Rubio (1999) nos habla sobre la «evocación históricamente múltiple del Museo» en la obra de Alberti: la evocación de la guerra civil española, desde la amargura del exilio (el poeta de *Marinero en tierra* se encuentra en Roma) y el recuerdo de la historia española durante la invasión francesa de 1808, a través de los cuadros de Goya. Ambos planos históricos sirven para elevar a categoría histórica el Museo del Prado como «esencias de la cultura y la historia de España», representada en los cuadros cuyos personajes cobrarán vida propia como seres autónomos. Una categoría histórica puesta en peligro por las tropas nacionales.

Con estos mimbres temáticos, *Noche de guerra en el Museo del Prado* nos propone, como en su versión de la *Numancia* cervantina o en *La Lozana Andaluza*, una profunda reflexión sobre la lucha entre la tiranía y la libertad, que se transforma inmediatamente en acción, al entenderse el arte —la pintura, la literatura y el teatro— como un arte político sin ningún tipo de restricciones o prejuicios.

Para conseguir este efecto práctico en que se entrelazan ambos episodios bélicos de la historia de España, Alberti mezcla la vida de los cuadros con la vida real, la representación pictórica de la Guerra de la Independencia con el tiempo real de la acción histórica —la Guerra Civil. Por eso aparecen dos milicianos y el propio autor, testigo, protagonista y narrador histórico también de los acontecimientos que ha vivido en primera persona.

La escenografía consiste en una «*Sala grande, central, del Museo del Prado, completamente deshabitada*», transformada en una trinchera de guerra: «*Marcadas en los muros se ven, de diferentes tamaños, las huellas de los cuadros, que ya han sido retirados a los sótanos. El entarimado se halla cubierto de arena. Aquí y allá, esparcidos, sacos terreros. A medio cubrir por estos, una gran mesa del siglo XVI*». La ubicación temporal se marca de manera muy precisa: «*Es una noche de guerra de Madrid, durante los días más graves del mes de noviembre del año 1936*» (Alberti, 2007, p. 149). A partir de ese momento la escena recrea una ambientación tenebrista que nos recuerda las

Pinturas negras, en la que la presencia de la guerra se hace explícita por los ruidos de las bombas que se oyen del exterior, y en donde ya aparecen las primeras figuras de Goya y los primeros guiños al mundo grotesco del pintor:

Al levantarse el telón, no se adivina nada de lo que hay en la escena. Se oye un cañoneo lejano. De una puerta oscura del fondo, avanzan dos farolones de luz amarillenta, llevados por el FUSILADO y el AMOLADOR, quienes los dejan en el suelo al detenerse ante la mesa. Cada uno, a la espalda, cuelga un viejo fusil. Los acompaña el MANCO, que arrastra un largo sable. (Alberti, 2007, p. 149).

Poco a poco, los personajes goyescos van formulando la denuncia de la guerra y el canto de la libertad. Los personajes van llenando el escenario, creando nuevas figuraciones que vuelven a remitir al mundo grotesco, como es el caso del *Entierro de la sardina*, donde se someten a juicio a dos peleles que son las imágenes de Godoy y de la Reina, como trasuntos históricos de la opresión del presente y de la realidad exterior.

El caso de la obra de Antonio Buero Vallejo —*El sueño de razón produce monstruos* (1970)— comparte las mismas referencias, sin embargo, el lenguaje teatral resulta completamente diferente, tanto por la profundización autobiográfica que podemos encontrar en la obra, frente al personaje-testigo *Rafael Alberti de Noche de guerra*, como por el propio argumento del texto, más centrado en el problema interior del personaje, como trasunto del exilio interior del dramaturgo.

Buero Vallejo otorga al drama histórico una cierta vigencia contemporánea, de acuerdo también con su propia teoría teatral que deposita en la dramatización de la historia ciertas funciones dinamizadoras de la contemporaneidad. Esto es, para Buero, utilizar en el teatro la historia no es sino una forma de hablar sobre los problemas de nuestro tiempo, en un sentido mucho más extremo que el de la vieja fórmula de la historia como lección de presente. No se trata, en ningún caso, de una huida o una evasión, sino todo lo contrario, un discurso con el abordar teatralmente respuestas a los problemas del mundo contemporáneo: aquí y ahora.

Ésta es la lectura general que se extrae de sus cuatro dramas históricos: *Un soñador para un pueblo, versión libre de un episodio histórico en dos partes* (1958) —estrenada el 18 de diciembre de 1958 en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de José Tamayo, que

se basa en los sucesos del Motín de Esquilache (tal y como se llama su protagonista); *Las Meninas, fantasía velazqueña en dos partes* (1959-1960) —estrenada el 9 de diciembre de 1960 en el Teatro Español de Madrid, también bajo la dirección Tamayo; *El concierto de San Ovidio, parábola en tres actos* (1962) —estrenada el 16 de noviembre de ese año en el Teatro Goya de Madrid, que recrea el ambiente grotesco de un hospital de locos en torno a 1771; y finalmente *El sueño de la razón, fantasía en dos partes* escrita en 1969 y estrenada el 6 de febrero de 1970 en el Teatro Reina Victoria de Madrid, bajo la dirección de José Osuna.

La narración dramática de *El sueño de la razón* se ubica en la Década Ominosa, en Madrid en torno a 1823, dentro del contexto de fuerte represión y terror que invade el regreso de Fernando VII como rey absoluto, tras el paréntesis de Trienio Liberal. El protagonista central del drama de Francisco de Goya, que aparece como un testigo de excepción de los acontecimientos históricos, pero donde importa —y mucho— su condición física de sordo, como un modo revulsivo de enfrentarse a la realidad.

Ya Buero Vallejo había mostrado su admiración por el mundo pre-esperpéntico de la pintura y los grabados de Goya en un temprano dibujo juvenil «El mundo de Goya» donde el dramaturgo plas-maba su visión y lectura del mundo artístico de aquél, con el que Buero parece identificarse desde el principio, tanto por aspectos puramente personales y autobiográficos, como por la simpatía que se trasluce entre su representación de la realidad histórica y la del autor de las *Pinturas negras* (de Paco, 1994). Podría decirse, incluso, que nos encontrábamos ante dos actitudes artísticas y personales paralelas desde la distancia cronológica que las separa. Además, se da el caso que la propia concepción dramática de Buero, en lo que respecta al drama histórico, venía a consensuar ambos planos, el plano de la historia y el plano de la contemporaneidad, entre los que había que buscar aquellos personajes, momentos y conflictos que pudieran servir de puentes entre ambas orillas. El teatro, pues, como espacio de ficción debía situarse así en ese otro plano intermedio, posibilitando el diálogo y la conexión desde una perspectiva cuyo conflicto teatral va a consistir precisamente en trasladar al presente los sucesos del pasado histórico y viceversa.

De manera muy sintética, en la obra nos encontramos con una recreación de los acontecimientos de diciembre de 1823, mientras Goya está trabajando en sus *Pinturas*. El plano histórico de la Déca-

da Ominosa se mezcla ahora con el plano contemporáneo, que no es otro que la España de Franco de finales de los 60. Años más tarde, el propio autor comentará para referirse a esta obra: «sueño... nacido de mi rebeldía frente a una situación opresora» (México, 1985). En esta declaración también se insiste en el yo del autor y en su voluntad de denuncia, de manera que se equipara a la actitud crítica del pintor de Fuendetodos, que se transmite a través de su pintura.

Otra vez volvemos a encontrarnos con este doble plano (historia y realidad), pero que ahora actuaba sobre la condición autobiográfica que podía tener el drama, al transformarse Goya en el trasunto literario de Buero, y viceversa, Buero en la voz actual de Goya. El dramaturgo nos ofrece aquí una intensa reflexión teatral sobre el mundo interior de aquél, que se trasluce a través de su pintura de denuncia de la condición humana y la lucha interior del «hombre contra el hombre». El conflicto, por tanto, no va a residir en los acontecimientos del exterior, en el drama de la guerra o la represión, sino que por el contrario desvía la atención hacia los terrenos más íntimos de la conciencia personal del individuo ante esos conflictos. Por ello, resulta muy sugerente la elección de Goya como protagonista de estos conflictos, dada su aleatoria trayectoria política, y aparente falta de convicciones, siempre al calor del poder —Carlos IV, Godoy, José Bonaparte, Fernando VII—, pero también siempre desafiándolo: los *Caprichos* y los problemas con la Inquisición, sus coqueteos con los liberales de Cádiz, su denuncia de *Los desastres de la guerra*, las transformaciones de su famoso cuadro *El dos de mayo* y, finalmente, sus *Pinturas negras*.

También la carpintería teatral de *El sueño de la razón* remite rápidamente a este conflicto interior del individuo, al recrear el mundo oscuro y siniestro de aquél sobre el fondo negro del escenario. Y lo mismo ocurre con la sordera de Goya, cuando se pretende hacer escuchar al público los fantasmas y ruidos interiores del protagonista, lo que puede observarse con absoluta nitidez cuando se proyecta la imagen del conocido capricho 43, que da título a la obra, *El sueño de la razón produce monstruos*. En ese pasaje la acotación dice: «Bajo las luces del velón, de bruces sobre el extremo derecho de la mesa y en la misma postura que dio a su cuerpo en el aguafuerte famoso, GOYA dormía» (Buero, 1970, p. 195-196), que vuelve a inducirnos en la audaz mezcla de realidad, vigilia y sueño que ya había experimentado Calderón de la Barca en *La vida es sueño*, y donde el

protagonista se enfrenta a sus murciélagos y cornudos (pp. 195-199), como preludio de los Voluntarios realistas que irrumpen a continuación en escena (p. 200).

Aparece aquí, bajo las claves del sueño/pesadilla, una recreación dramática del mundo onírico de ambos artistas, donde se utiliza la iconografía que Goya había creado para sus *Pinturas negras*, donde aparecen monstruos, brujas, diablos como referentes de un conflicto interior que sacude los mundos de la no conciencia del pintor, ante la imposibilidad de dar una respuesta satisfactoria al conflicto exterior de la represión y la falta de libertad. La solución final que nos propone el dramaturgo, también de acuerdo con la realidad histórica que le tocó vivir al autor del *Dos de mayo*, es el exilio. Un exilio que no es sino trasunto histórico/literario de su propio exilio interior.

La secuencia Alberti-Buero Vallejo ha conseguido mostrar al público una representación de la historia de España (la Guerra de la Independencia) y del presente (la Guerra Civil y la represión franquista) desde una denuncia de la guerra y sus duras secuelas, de acuerdo con las claves técnicas que había experimentado Francisco de Goya en sus pinturas y grabados, como los mejores muestrarios de unos momentos históricos que, frente a sus atributos épicos, aparecían ahora no sólo desprovistos de esa lectura, sino que lo hacían desde el lado miserable y mezquino de la intolerancia, la crueldad y la muerte. La otra cara de la guerra, que bien retratará el pintor de Fuendetodos a través de lo grotesco, y que volvía a tener actualidad en las experiencias vitales de autores como Rafael Alberti y Antonio Buero Vallejo, víctimas también de la guerra y el exilio. *Noche de guerra en el museo del Prado* y *El sueño de razón* no son sino una crónica de guerra, desde una perspectiva tan moderna, tan real y tan cruel como la de la famosa fotografía de Nic Ut, que sirvió para que el mundo entero viera el horror de la guerra de Vietnam.

OBRAS CITADAS

- Alberti, Rafael. 2007. *Noche de guerra en el Museo del Prado. El hombre deshabitado*, ed. G. Torres Nebrera, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (ed.). 2008. *La Guerra de la Independencia en la cultura española*, Madrid, Siglo XXI.
- Andioc, René. 2008. *Goya. Letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez.
- Bozal, Valeriano. 1993. «Goya, imágenes de lo grotesco», en *Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in Honour of Nigel Glendinning*, ed. C. Davis y P. J. Smith, Londres, Tamesis, pp. 47-54.
- Buero Vallejo, Antonio. 1970. *El tragaluz. El sueño de la razón*, Madrid, Espasa Calpe.

- . 1991. *El sueño de la razón*, intr. M. de Paco, Madrid, Espasa Calpe.
- . 1994. *Obras completas*, ed. L. Iglesias Feijoo y M. de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.
- Dufour, Gérard. 2008. *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra.
- Freire, Ana M^a. 2008. *Entre la Ilustración y el Romanticismo. La huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura Española*, Alicante, Universidad.
- Glendining, Nigel. 1983. *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus.
- González Azaola, Gregorio. 1811. «Sátiras de Goya», en *Semanario Patriótico*, 51 (27 de marzo de 1811), pp. 24-27.
- Machado, Antonio. 1988. «¡Madrid!», en *Poesía y prosa. Tomo IV. Prosas completas (1936-1939)*, ed. O. Macro, Madrid, Espasa Calpe, pp. 2161-2165.
- Morales Marín, Antonio. 1996. «Goya, personaje de teatro», en *Actas del Congreso Goya 250 años después. 1746-1996*, Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, pp. 469-477.
- Museo Reina Sofía. 2008. *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular. 1865-1936*, Madrid, Ministerio de Cultura.
- Oliva, César. 1978. *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia, Universidad.
- Paco, Mariano de. 1994. «El sueño de la razón y el poema *Pinturas negras*», en *De re bueriana*, Murcia, Universidad, pp. 165-174.
- Rodríguez, Juan Carlos. 1991. *La literatura del pobre*, Granada, De guante blanco/Comares.
- Romero Ferrer, Alberto. 2005. «Honradez y cubismo en el teatro español de los años veinte: Manuel de Falla y las artes escénicas», en *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, ed. M. Albert, Frankfurt am Main, Vervuert/Iberoamericana, pp. 199-213.
- Rubio Jiménez, Jesús. 1999. «Goya y el teatro español contemporáneo. De Valle-Inclán a Alberti y Buero Vallejo», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 24, pp. 593-619.
- Valle-Inclán, Ramón María del. 1983. *Luces de Bohemia. Esperpento*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa Calpe.

BLANK PAGE